

/02

REVISTA DE
HISTÓRIA
DA ARTE



IH | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNL



Almada Negreiros

DIRECÇÃO (FCSH/UNL)
Raquel Henriques da Silva
Joana Cunha Leal
Pedro Flor

EDIÇÃO
Instituto de História da Arte
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

COMISSÃO CIENTÍFICA
Ana Paula Guimarães
Fernando Cabral Martins
Luísa Medeiros
Manuela Parreira da Silva
Raquel Henriques da Silva
Rui-Mário Gonçalves

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Anabela Gonçalves
Ana Paula Louro
Sílvia Laureano Costa

REVISÃO
Diogo Fernandes
Sílvia Laureano Costa

DESIGN
José Domingues (Undo)

VÍDEOS
CAPTAÇÃO DAS COMUNICAÇÕES
Fundação Calouste Gulbenkian

MOTION GRAPHICS
Paulo Oliveira

ANIMAÇÃO
Marco Lopes

ENTREVISTAS
José Barbieri

Por restrição do autor ou por má captação vídeo, nem todas as comunicações apresentam um registo audiovisual.

AGRADECIMENTOS
Carolina Vilardouro
Gonçalo Losada Rodrigues
Oriana Alves
Pedro Sobrado
Catarina Almada Negreiros
Maria José Almada Negreiros
Rita Almada Negreiros

Capa
Almada Negreiros, [Auto-Retrato], 1948,
Grafite sobre papel, CAM-FCG DP 220

Separadores
Fotografias Espólio Almada Negreiros
www.modernismo.pt

3
EDITORIAL

4
ENTREVISTAS

6
DOSSIER

491
RECENSÕES

498
NOTÍCIAS

“QUEM FILMOU O MEU SER ENQUANTO EU SONHAVA?”: O INCONSCIENTE CINEMÁTICO DE ALMADA NEGREIROS

RESUMO

A par de António Ferro, Almada Negreiros foi um dos poucos artistas do primeiro Modernismo português que verdadeira e consistentemente se interessaram por cinema, tendo produzido alguns ensaios decisivos sobre a nova arte. A partir desses estudos e da colaboração efectiva do escritor com o mundo cinematográfico emergente, este trabalho pretende avaliar a significação cinemática de algumas das obras poéticas e narrativas de Almada, com base numa problematização teórico-crítica de incidência histórica, que considere a coincidência do nascimento do cinema enquanto nova modalidade de representação de imagens e da Psicanálise enquanto método descritivo dos processos de funcionamento das imagens mentais.

PALAVRAS-CHAVE

ALMADA NEGREIROS | CINEMA | PSICANÁLISE | IMAGEM | ONIRISMO

ABSTRACT

Along with António Ferro, Almada Negreiros was one of the few artists of the first portuguese Modernist movement who was truly and deeply interested in cinema, so that he wrote some really important essays about it. Considering those essays, as well as Almada's several collaborations with the cinematographic industry, this paper will evaluate the cinematic significance of some of his fictional and poetical works. Theoretically, it will be based upon a historical viewpoint that will focus on the coincidence between the birth of cinema as a new mode of representing pictures, and Psychoanalysis as a new descriptive method concerning mental images.

KEY-WORDS

ALMADA NEGREIROS | CINEMA | PSYCHOANALYSIS
| IMAGE | DREAM-WORK

JOANA MATOS FRIAS

Faculdade de Letras da Universidade
do Porto
Instituto de Literatura Comparada
Margarida Losa
jfrias@netcabo.pt



*introduzir uma perpétua anamorfose na metamorfose
cinemática*

Paul Virilio, *Esthétique de la Disparition*

Sabemos como a relação interartística e estética dos protagonistas literários do primeiro momento modernista português com o cinema foi relativamente ténue, pouco evidente e quase nada amadurecida, sobretudo quando comparada com a que pela mesma altura pautou o sobresalto dos escritores espanhóis, franceses, italianos, russos, anglo-americanos ou brasileiros — para mencionarmos apenas os casos mais próximos e mais flagrantes — e, pouco depois, a obra de presencistas como José Régio, Casais Monteiro, Gomes Ferreira ou Edmundo de Bettencourt. Se é certo que em Portugal o aparecimento e a evolução da arte cinematográfica praticamente acompanharam o progresso dos grandes centros francês e norte-americano — desde a exibição, a 12 de Novembro de 1896, da película Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança, de Aurélio da Paz dos Reis, na primeira sessão do Kinetógrafo Português sediado no Porto —, já não é tão certo que esse pioneirismo tenha tido expressão proporcional por parte dos intelectuais mais decisivos do período, e menos ainda nas obras ensaísticas e/ou literárias que os modernistas directamente ligados ao Orpheu produziram por esses anos tão ricos e tão determinantes para a reestruturação interna do sistema das artes. Como observei já no estudo “Transforma-se o espectador no próprio espectáculo: o desassossego filmico de Fernando Pessoa”, a recente divulgação dos argumentos

para filmes de Fernando Pessoa por Patrick Quillier e, depois, por Cláudia J. Fischer e Patricio Ferrari (2007 e 2011), pouco altera a percepção que possamos ter desta problemática no que especificamente diz respeito à obra de Pessoa, uma vez que esses textos, na sua própria indefinição genológica (de resto imediatamente apontada por Fernando Guerreiro), parecem vir ainda reforçar a conhecida declaração de Pessoa a Régio em carta de 1929: “Não sei o que penso do cinema” (cf. Frias 2014, *passim*). Mas, por mais que isso seja quase impossível de respeitar, não é de Pessoa, mas de outra Pessoa, que interessa falar aqui.

Em contexto de Orpheu, e independentemente de ser legítimo aplicar uma espécie de conceito tipológico (não histórico-cronológico) de “cinema”, de “cinemático” ou de “cinematográfico” a várias obras produzidas na época (ou até antes, como no caso emblemático de Cesário Verde), é importante não esquecermos ou tentarmos ignorar que apenas duas personalidades manifestaram um interesse sistemático e aprofundado pela sétima arte, tendo colaborado efectivamente no desenvolvimento da indústria em Portugal, e reflectido sobre as implicações ético-estéticas que ela provocara no sistema artístico: refiro-me, naturalmente, a António Ferro e a Almada Negreiros, como já foi apontado e extensamente analisado por Fernando Guerreiro no estudo obrigatório “O cinema de Orpheu” (Guerreiro 2011). Apesar de ainda hoje Ferro ser vítima das suas opções ideológico-políticas e do trabalho que desenvolveu no âmbito do regime salazarista — o que em grande medida tem prejudicado a recepção e a percepção crítica da sua obra¹ —, não podemos branquear o papel decisivo que textos como “As grandes trágicas do silêncio”, de 1917 (que

¹ Ressalte-se, neste contexto, a recente publicação do estudo de Margarida Acciaiuoli, *António Ferro: A Vertigem da Palavra* (Lisboa, Bizâncio, 2013).

a Cine-Revista publicaria a partir do seu número 4) — onde o autor de *Leviana* já defendia que o Animatógrafo era “uma Arte moderna” (Ferro 1917, 9) —, Hollywood, Capital das Imagens, de 1931 — fruto da sua viagem à costa leste dos Estados Unidos —, a colectânea Teatro e Cinema, vinda a lume em 1950, ou as muitas colaborações do escritor para as publicações periódicas mais importantes da especialidade — com destaque para as revistas Cine (1928-1931) e Girasol (1930-1931), esta contando também com a colaboração de Olavo d’Eça Leal, Lopes Ribeiro, Gomes Ferreira, e Carlos Queirós (sob o pseudónimo Rui Casanova) —, a par da criação do Cinema Ambulante já no ano da morte de Pessoa, terão desempenhado na formação de um pensamento estético originário sobre cinema que em Portugal teve de facto poucos seguidores no primeiro quartel do século XX.

Não será certamente alheia à personalidade multimoda e interartística de Almada a sensibilidade estética que cedo marcou a sua relação com o cinema, sobretudo se tomarmos em consideração o facto de a sua intervenção no mundo cinematográfico ter sido efectiva, graças à concepção de alguns cartazes publicitários que ainda hoje são o rosto de filmes como *A Canção de Lisboa*, mas graças também à sua participação, em 1921, na qualidade de actor (interpretando a personagem do vilão D. António do Souto), na película *O Condenado*, de Mário Huguin e Stuart Carvalhais, filme entretanto perdido (cf. Matos-Cruz 1999, e Ramos 2011, s/p) sobre que o próprio Ferro escreveria ainda em Maio desse mesmo ano, apontando-o como “o primeiro film feito em Portugal a que se pode dar com justiça a classificação de film português” e aludindo sugestivamente, num registo muito próximo do que Louis Delluc e Jean Epstein proporião na época, com grande influência nos vanguardistas espanhóis, à “nova humanidade”: “a humanidade fotogénica” (Ferro 1921a, 5; e Ferro 1921b, 4; cf. Epstein 1924, 6-8). Na

mesma nota, Ferro enaltecia as qualidades do jovem actor Almada Negreiros nos seguintes termos:

José de Almada Negreiros faz tudo o que quer, é o grande saltimbanco da arte moderna portuguesa. Ele passeia diante duma objectiva com a mesma naturalidade com que passeia diante dum público, diante da Brasileira, diante de si próprio... [...] Almada não se decide por nenhuma arte, toda a arte, contudo, se decidiu por ele...

Ora, precisamente no mês em que Ferro dedicava estas linhas a Almada (não esqueçamos que, quando o *Diário de Lisboa* começou em 1921, Almada estava lá com a ilustração do poema de António Ferro que saiu no primeiro número), o próprio autor de *Saltimbancos* dava início à sua escrita especificamente consagrada ao universo cinematográfico, com a conhecida crónica dedicada a Charlie Chaplin, no mesmo *Diário de Lisboa* de 11 de Maio de 1921². Não se tratava propriamente de um ensaio, mas de um conjunto de impressões, e a verdade é que o aprofundamento por parte de Almada Negreiros da reflexão estética sobre o tema só viria a verificar-se anos mais tarde, em textos como “O cinema é uma coisa, o teatro é outra” (palestra originalmente proferida na Emissora Nacional e depois divulgada no segundo número da revista *Sudoeste*, em Outubro do mesmo ano) ou “Encorajamento à juventude portuguesa para o cinema e para o teatro”, ambos de 1935, ano da morte de Fernando Pessoa³. Entretanto, a parte mais significativa da sua obra literária tinha visto já a luz do dia, e 1935 seria também, no plano da produção poética do autor, um ano de síntese, com o acabamento e respectiva publicação, também na *Sudoeste*, do “poema filosófico” (a classificação é de Osvaldo M. Silvestre) *As Quatro Manhãs*, iniciado duas décadas antes, que o mesmo crítico não hesitou em considerar

² Fernando Cabral Martins chama também a atenção para o facto de este ser o ano em que Almada apresenta *A Invenção do Dia Claro*, que inevitavelmente viria a marcar “um ano central na sua vida de artista” (Martins 2014, 76).

³ Em ambos os artigos, o artista acusava o aprofundamento da reflexão estética sobre o tema — que os seus contos e novelas já denunciavam, em particular *A Engomadeira* —, notória em afirmações como “o cinema [...] veio estabelecer a diferença entre a imagem em movimento e a imagem parada” ou “hoje quem não tenha verdadeira paixão pelo cinema não poderá nunca vir a ser entendedor de Arte” (Negreiros 1988b, 122 e 124), para o qual haviam já contribuído nos anos anteriores de forma decisiva os escritores da presença.

“os Four Quartets” de Almada Negreiros, em virtude não apenas da sua “posição cronológica”, mas sobretudo da “função de retrospectão crítica e balanço de actividades” que a composição, à semelhança da de Eliot, parecia cumprir (Silvestre 1998, 27 e 32).

Na primeira destas quatro manhãs, o poeta configura um processo de “dissociação da sensibilidade”, para nos mantermos em registo de tom eliotiano, ao procurar “alguém cuja pessoa era eu / que não me achava”, o que o coloca claramente na esfera do poeta reflexivo ainda segundo Eliot; nas palavras de Fernando Guimarães a propósito de toda a sua poesia, “Almada recusa à arte uma dimensão que a torne puramente subjectiva”, pelo que “não se furta a dar um esclarecimento como [...]: ‘a categoria da obra mede-se pela inexistência pessoal do seu autor’” (Guimarães 1987, 103). Todavia, em As Quatro Manhãs, esta arte de (se) furtar obedece a uma espécie de lógica meta-onírica a partir da qual a auto-consciência desdobrada do sujeito se constrói por sucessivas referências ao mecanismo de distanciamento imanente que o sonho pode propiciar no seu processo de “heteronímia íntima”:

Levam o sonho no ar
e o coração a contar
as idades que é preciso ter
até cada um ser
aquele que vai em si.
Nascer é o feito dos outros.
O nosso é depois de nascer
até chegarmos a ser
aquele que o sonho nos faz.

Já sei de cor os caminhos
já sei o que vale a promessa
já vejo perfeito no sonho
o que me há-de a vida imitar.
Mais além
e o sonho e a vida
libertar-se-ão um do outro em mim!
(Negreiros 1990, 181)

Parece bastante claro que estes versos não se prestam a qualquer tentação de leitura surrealista (ao contrário do que permitem, por exemplo, os contos K4 O Quadrado Azul e Saltimbancos, ou a novela A Engomadeira), uma vez que aquilo que neles se enuncia é da ordem, não do sonho, mas da interpretação do sonho, o que só vem confirmar a aguda reflexão de Jorge de Sena segundo a qual a “linguagem poética de Almada Negreiros é [...] uma linguagem que não tem solução de continuidade entre a linguagem expressamente do poema, a linguagem do ensaio e a linguagem de ficção” (Sena 1990, 13). A segunda das quatro manhãs deste poema meditativo e retrospectivo — a que mais particularmente me interessa — vem assim ampliar o escopo daquela interpretação, alargando o objecto e multiplicando os planos de reflexão (a citação é longa, mas imperativa):

Eu incomodo-me a mim-próprio,
é pequeno o meu corpo para mim!
Sou pior do que eu-próprio
ou eu-próprio não caibo em mim?
Como se eu estivesse no cinema
e visse do meu lugar
ser eu-próprio o personagem
do enredo que está no programa;
como se eu estivesse diante do espelho
e no espelho a minha imagem
tivesse vida própria
que não dizia comigo
imóvel diante do espelho;
como se um disco de gramofone
ou a T.S.F.
disse com a minha voz
e eu ouvisse
o que nunca eu disse com a minha própria boca;
assim me encontrei a mim-mesmo
um dia
quando eu julgava fazer parte ainda da multidão.

Mas quem escreveu esse enredo

que eu represento no personagem de mim?
(Não! não é isto que eu quero perguntar)
Quem me fez o protagonista de uma vida que eu não
sonhei?
Quem filmou o meu ser enquanto eu sonhava?

O meu sonho é bem melhor do que no programa
que hoje o destino me dá!
Eu sempre sonhei com ser Eu
mas não como me vejo no filme,
nem como me olho no espelho,
nem como me oiço no disco,
nem como digo na rádio!

Quem alterou o espelho?
quem falsificou o disco?
quem torceu o enredo?
quem mentiu a minha voz?
Eu não aqueci quimeras
nem preguicei fantasias
nem rabisquei confusões,
nada que não fosse eu
e dignidade.
Eu não viajei aventuras
senão legitimidade.

Porque me trocam então por outro igual a mim
tão igual a mim que eu-próprio já mos confundo?
Porque há-de ser esse, tão igual a mim,
e não eu-próprio de quem ele se faz o igual?
Porque há-de ser precisamente esse eu que me inventaram
e não este mesmo que eu me ganhei?
Acaso não é legítimo que eu me tivesse ganho?
Quem mais cuidaria de mim
ou melhor do que eu-próprio?
E quem é que tem mais tempo do que aquele
[que necessita para si próprio?

Sabeis o que seria de mim se eu-próprio
[me não tivesse ganho?
— Um simples,
um para quem se marca a direcção das setas,
um anjo no meio de parafusos,
mais cinquenta quilos de gente no peso da multidão!

Assim ao menos eu sei perfeitamente
que aquele que eu sou no filme,
aquele que eu estou no espelho,
aquele que eu oiço no disco,
aquele que eu falo na rádio,
é uma tradução de mim
com jeitos de agora,
onde cada qual tem a idade de todos!
oh todos!
todos ainda não é ninguém!
Hoje todos não é nada.
Amanhã talvez.
No futuro sim.
Quando todos forem a soma dos cada uns
quando cada cada for cada qual
então sim
então bravo
então eureka
todos já serão alguém!

Entretanto não é o celulóide que mente
nem o mercúrio do espelho,
nem a cópia do disco,
nem as ondas do ar,
e eu assisto-me a mim-próprio
representando o que não sou
um papel que não faço
num enredo onde não existo
senão para que não se desacerte a multidão,
[...]
(Negreiros 1990, 182-187)

Não será necessário insistirmos no óbvio: estes versos são de uma complexidade quase desarmante, o que exige uma leitura atenta e uma análise detalhada. Em primeiro lugar, notemos que o enunciador prolonga o motivo da dissociação da sensibilidade, procedendo à separação, tal como preconizada por Eliot, das esferas da sensação e do entendimento; mas, ao fazê-lo, produz uma analogia em três tempos, i. e., uma trilogia, fazendo equivaler “o cinema”, “o espelho” e “um disco de gramofone” nas funções de despersonalização e/ou identificação que cada um pode desempenhar. Se — em flagrante coerência com um grande fascínio sempre manifestado por Almada perante valor indicial da sombra, desde Frisos, e plenamente consumado no poema “A sombra sou eu”, onde se lê “A minha sombra sou eu, / ela não me segue, / eu estou na minha sombra / e não vou em mim” (1990, 208) — a convocação do motivo especular rapidamente inscreve o exercício meditativo numa longa e conhecida tradição artística e literária, escópico-dependente, de duplos que ora se projectam, ora se irreconhecem ou estranham na sua imagem reflectida, desde o matricial Narciso — antecipando em suma a leitura psicanalítica do motivo explorado por Lacan —, já as referências ao “cinema” e ao “disco de gramofone” vêm situar claramente o processo de desdobramento do sujeito na esfera da arte na era da reproduzibilidade técnica (lembramos aliás que os gregos distinguiriam a imagem que o reflexo especular apresenta da imagem cinematográfica, utilizando os diferentes termos eidolon e eikon ou phantasma). Através destas duas alusões, portanto, Almada parece dar expressão poemática ao juízo de Walter Benjamin no seu conhecido ensaio, quando sublinha que

o cinema enriqueceu a nossa atenção através de métodos que vêm iluminar a teoria freudiana. [...] Ao mesmo tempo que as isolava, o método de Freud permitiu a análise de realidades que até então se perdiam, sem que nos déssemos conta, no vasto fluxo das coisas percebidas. Ao ampliar o mundo dos objectos aos quais damos atenção, na ordem visual e agora igualmente na ordem auditiva, o cinema teve por consequência um aprofundamento similar da apercepção. [...] Graças ao grande plano, é o espaço que se amplia; graças ao ralenti, é o movimento que toma novas dimensões. O papel da ampliação não é apenas tornar mais claro aquilo que vemos “de qualquer maneira”, apenas de forma menos nítida, mas sim fazer aparecer estruturas completamente novas da matéria; da mesma forma, o ralenti não se limita a dar relevo a formas de movimento que já conhecíamos, antes descobre nelas outras formas, perfeitamente desconhecidas [...]. É bem claro, consequentemente, que a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala aos olhos. Ela é outra sobretudo porque, ao espaço onde domina a consciência do homem, ela substitui um espaço onde reina o inconsciente. [...] Pela primeira vez, ela [a câmara] abre-nos o acesso ao inconsciente visual, como a psicanálise nos abre o acesso ao inconsciente pulsional.⁴ (Benjamin 2003, 58-63)

Benjamin redige estas considerações justamente em 1935, ano de publicação de *As Quatro Manhãs*. Mas talvez seja mais enriquecedor pensarmos que, numa altura em que os filmes sonoros que Benjamin menciona ainda lutavam para se impor nos meios mais resistentes, o cinema conheceu já uma evolução que lhe permitira criar uma tradição bífida,

⁴ Cf. Marcus 1998, 240 e ss. Na sua apresentação da secção dedicada a “Cinema e psicanálise” na reedição da revista modernista *Close Up*, Laura Marcus convoca o juízo de Béla Balázs segundo o qual “The camera close-up aims at the uncontrolled small areas of the face; thus it is able to photograph the subconscious” (242), para sustentar, com Gertrud Koch, que esta reflexão inspirou provavelmente as especulações de Walter Benjamin sobre a relação entre o óptico e o inconsciente psicanalítico. O tema e o problema são desenvolvidos criticamente por Rosalind Krauss no seu estudo *The Optical Unconscious*, a partir da questão: “Can the optical field, the world of visual phenomena: clouds, sea, sky, forest – have an unconscious?”.

em que as películas de inclinação mais realista e narrativa conviviam com as de pendor onírico e poético, e ambos os géneros, por sua vez, haviam dado origem a obras meta-fílmicas, como o incontornável Homem da Câmara de Filmar de Dziga Vertov, de 1929. Ora, por razões de coincidência cronológica e histórica que não será necessário reconstituir⁵, cedo as obras cinematográficas marcada-mente auto-reflexivas encontraram na Psicanálise um motivo estruturante, tal como a própria Psicanálise encontrara no cinema, sobretudo a partir das propostas do psiquiatra italiano Giuseppe d’Abundo em 1911, um método clínico de choque e um processo terapêutico alucinogénico (Abbundo 2008: 289-295). Deste profícuo encontro resultaram, pelo menos, três longas-metragens dignas de destaque, pelo seu valor estético mas também pelo interesse contextual de que se revestem: *Le Mystère des Roches de Kador*, de 1912, realizado por Léonce Perret; *Secrets of a Soul* (título original: *Geheimnisse einer Seele*), realizado por Pabst em 1926 (ano também do trabalho documental de Pudovkine em colaboração com Pavlov, *The Mechanics of the Brain*), exibido em Portugal em 1929; e *Borderline*, de 1930 (recuperado apenas nos anos 80⁶) com a participação enquanto atriz e editora da poeta norte-americana H.D. Qualquer um destes três filmes-ensaio nos permite regressar ao essencial do poema-ensaio de Almada, na medida em que:

i) indicado habitualmente como o primeiro filme de pendor psicanalítico, *Le Mystère des Roches de Kador* parece ser a versão cinematográfica dos estudos de D’Abundo, uma vez que nele o próprio cinema é convocado como instrumento de psicoterapia (o que talvez explique que Godard o cite visualmente logo no início das suas *Histoire(s) du Cinéma*); trata-se da segunda secção do filme, intitulada “O método do Professor Williams”, onde a protagonista Suzanne, manifestando sinais de demência depois de ter sido vítima de uma tentativa de assassinato por parte do seu tutor, é submetida a um tratamento “de aplicação do

cinematógrafo à psicoterapia”, com base na reconstituição e projecção de imagens fílmicas da sua memória individual então bloqueada pela experiência traumática, num processo muito afim ao que virá a estar em causa décadas depois no magnífico *La Jetée*, de Chris Marker: no filme, o método reside justamente na resposta à pergunta do verso de Almada: “Quem filmou o meu ser enquanto eu sonhava?”. Suzanne a espectadora não é Suzanne a actriz, e no entanto Suzanne reconhece-se na projecção que o ecrã lhe transmite, a ponto de se aproximar fisicamente dele no final da sessão, numa tentativa de agarrar as imagens que representam o momento do (seu) trauma: quer dizer, ao recuperar a pregnância etimológica do trauma enquanto sonho e ferida, Suzanne contraria o princípio de Christian Metz segundo o qual, ao contrário do espelho, o ecrã de cinema não oferece uma imagem de cada um, pois o corpo do espectador nunca se reflecte nele; Almada, pelo contrário, apesar da convocação do espelho, assume justamente esta evidência cinemática que assenta na difícil constatação de que o cinema opera sempre por sinédoque, renunciando à unificação ou à totalidade do sujeito;

ii) por seu turno, a obra de Pabst avançou à revelia do próprio Freud que, consultado no sentido de colaborar no argumento do filme, se recusou a deixar o seu nome aparecer na ficha técnica, por entender que o filme contrariava o princípio mais elementar do inconsciente, isto é, a impossibilidade de ele ser configurado/representado em imagens⁷: na extensa correspondência entre Abraham e Freud a este propósito, aquele vai exprimindo o seu enorme entusiasmo com o projecto, ao passo que este mantém as suas reticências, sublinhando que a sua principal objecção deriva do facto de não acreditar que seja possível uma representação plástica satisfatória das nossas abstracções (Close Up 1998, 241)⁸. Como ressalta Stephen Heath, lá onde a psicanálise de Freud “interrompe a visão de imagens, desafia a suficiência das representações que elas fazem, o cinema procura suster

⁵ Susan McCabe sublinha justamente que “Os poetas modernistas foram não só do ‘período do cinema’, como Stein propõe, mas também ‘do’ período da psicanálise; estes domínios, frequentemente configurados como um nascimento gêmeo, parecem inelutavelmente parte da produção pela modernidade de formas de corporalidade” (McCabe 2005, 4). Cinema e psicanálise são rigorosamente contemporâneos: quando Freud publica com Breuer os Estudos sobre a Histeria, em 1895, os irmãos Lumière fazem as primeiras apresentações públicas de seu cinematógrafo. Esta coincidência histórica está na base de vários volumes teórico-críticos dedicados à aproximação entre os dois domínios, de que se poderá destacar, até pela sua importância histórica, o número especial da revista *Communications* de 1975, com ensaios decisivos de Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Julia Kristeva, Félix Guattari e Roland Barthes, entre outros, e, mais recentemente, a colectânea organizada por Janet Bergstrom, *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis Parallel Histories*, de 1999.

⁶ Escrito e realizado por Kenneth Macpherson, que de imediato assumiu que o filme era uma tentativa de fazer qualquer coisa que “não tinha sido feita, não tinha sido tocada, a não ser no filme psicanalítico de Pabst, *Secrets of a Soul*” (apud Close Up 1998, 241).

⁷ Incapaz de convencer Freud a ser seu consultor, Hans Neumann, o produtor do filme, tentou ainda obter a aprovação da comunidade psicanalítica através de Karl Abraham, próximo de Freud e à época Presidente da Associação Internacional de Psicanálise. A colaboração de Abraham parece ter comprometido a amizade dos dois psicanalistas, e Abraham morreria ainda antes da estreia do filme.

⁸ Cf. a reflexão de Pontalis sobre as razões do fracasso de filmes como os de Sartre ou Huston, e do cinema psicanalítico em geral, sustentada no argumento de que o inconsciente não se dá a ver e de que a pulsão não faz imagem (Pontalis 1984, 21).

a visão, entreter o espectador com imagens” (Heath 1999, 31). Ora, o filme de Pabst explora justamente a associação que Almada propõe em *As Quatro Manhãs*, e que terá estado na base mais elementar da consolidação das relações entre o cinema, a literatura e a psicanálise, com importante expressão histórica no Expressionismo⁹: a associação entre os processos de composição do sonho e os das sequências de imagens no cinema¹⁰, de resto largamente explorada por Méliès, realizador que Almada faz questão de destacar em mais do que uma ocasião¹¹. Parece ficar muito claro que Almada entende o cinema como passível de exercer os dois mecanismos fundamentais da elaboração onírica: o deslocamento que, nos termos de Lacan tomados a Jakobson, estará na base de um processo metonímico, e a condensação metafórica, que, bastante evidente nos textos em prosa, nomeadamente nos “contrastes simultâneos” de *Salimbancos*, adquire aqui contornos muito decisivos no equacionamento de uma temporalidade holocrónica (“Assim ao menos eu sei perfeitamente / que aquele que eu sou no filme, / aquele que eu estou no espelho, / aquele que eu oiço no disco, / aquele que eu falo na rádio, / é uma tradução de mim / com jeitos de agora, / onde cada qual tem

a idade de todos! / oh todos! / todos ainda não é ninguém! / Hoje todos não é nada. / Amanhã talvez. / No futuro sim.”), que só pode fazer-nos lembrar o estudo de Henri Bergson *Le Mécanisme Cinématographique de la Pensée [et l’Illusion Mécanistique]*, de 1907, ano do *Cinematografo Cerebrale de Edmondo d’Amicis*, dois anos antes de Apollinaire declarar que “o cinema cria uma vida surreal” e de o brasileiro João do Rio anunciar, no seu volume de crónicas *Cinematographo*, que “somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas”¹². Ora, é precisamente o vínculo entre os processos de deslocamento e de condensação que explicará que, como sublinhou Deleuze no volume *L’Image-Temps* da sua obra dedicada à história do cinema, o sonho não seja uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um grande circuito, i.e., uma transformação que pode prolongar-se até ao infinito (Deleuze 1985, 78), como acontece nos versos de Almada que temos estado a observar. Ao contrário da metamorfose, como sabemos, a anamorfose propicia uma deformação de um corpo que não o converte necessariamente noutro corpo, apenas o altera a ponto de o tornar estranho. Ainda assim, o mesmo.

⁹ No segundo volume da sua obra consagrada ao cinema, Gilles Deleuze enfatiza justamente a ligação que se dá entre psicanálise e expressionismo no filme de Pabst (Deleuze 1985, 76). Para uma importante alusão ao expressionismo de Almada Negreiros, cf. Sena 1990, 20.

¹⁰ Nesta mesma época, Virginia Woolf escreve um conhecido ensaio sobre Cinema em que celebra a capacidade de o cinema apresentar a “arquitetura do sonho” do nosso sono. Como lembra Stephen Heath, na *história da psicanálise*, o ecrã forneceu uma das poucas elaborações analógico-conceituais vindas do cinema, a do *dream screen*, proposta por B. D. Lewin no final dos anos 40, como “the surface on to which a dream appears to be projected”, “the blank background present in the dream though not necessarily seen” (“Sleep, the mouth and the dream screen”. *The Psychoanalytic Quarterly*, 4, Nova Iorque, 1946) (cf. Heath 1999, 32).

¹¹ A este propósito, Laura Marcus assinala que na sua *Theory of Film*, de 1960, Kracauer também insiste que o cinema “torna visível o que está normalmente afundado na agitação interior” e que os grandes close ups rebentam a prisão da realidade convencional, “abrindo expansões que até então só tínhamos explorado em sonhos” (Marcus 1998, 243-4). Marcus convoca ainda o estudo de Oliver Sachs “Film psychology”, onde o neurologista sugere que o film-work funciona não apenas por analogia mas por contraste com o dream-work, pois ao passo que o sonho mascara vontades e desejos inconscientes como uma forma de eludir o censor, o filme revela-os. Pelo que, neste sentido, se poderia dizer que o filme está mais próximo da interpretação dos sonhos, com o seu potencial emancipatório, do que do próprio sonho (idem, ibidem). Em 1930, no decisivo “*Sorcellerie et cinéma*”, Artaud anuncia precisamente que “se o cinema não é feito



BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

Abundo, Giuseppe d'. 2008. Sur quelques effets particuliers des projections cinématographiques sur les névrosés. In *Le Cinéma: Naissance d'Un Art (1895-1920)*. Textos escolhidos e apresentados por Daniel Banda e José Moure. Paris: Flammarion.

Benjamin, Walter. 2003. *L'Oeuvre d'Art à l'Epoque de sa Reproductibilité Technique*. Paris: Editions Allia.

Bergstrom, Janet (ed.). 1999. *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis Parallel Histories*. Berkeley: University of California Press.

Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism. 1998. Ed. James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus. Princeton: Princeton University Press.

Communications, 23: Psychanalyse et Cinéma. 1975. Org. Christian Metz e Raymond Bellour. Paris: Seuil.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinema II: L'Image-Temps*. Paris: Minuit.

Delluc, Louis. 1920. *Photogénie*. Paris: Editions de Brunoff.

Epstein, Jean. 1924. De quelques conditions de la photogénie. *Cinéa-Cine-pour-tous*, 19. Paris: 15 de Agosto.

Ferro, António. 1917. *As Grandes Trágicas do Silêncio*, Conferência de Arte realizada no Salão Olímpia, na tarde de 1 de Junho. Lisboa: Monteiro e Companhia.

Ferro, António. 1921a. “O Condenado”. A peça do escritor sr. Afonso Gaio no cinema. *Diário de Lisboa*, 23. Lisboa: 3 de Maio de 1921. Reed.: Ferro, António. 1987. *Filmes portugueses: o Condenado*. Intervenção Modernista — Teoria do Gosto. Lisboa: Verbo.

Ferro, António. 1921b. O Condenado. *Diário de Lisboa*, 24. Lisboa: 4 de Maio. Reed.: Ferro, António. 1987. *Filmes portugueses: o Condenado*. Intervenção Modernista — Teoria do Gosto. Lisboa: Verbo.

Frias, Joana Matos. 2014. *Transforma-se o espectador no próprio espectáculo: o desassossego fílmico de Fernando Pessoa*. III Congresso Internacional Fernando Pessoa. www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/joana_matos_frias.pdf

Guerreiro, Fernando. 2011. *O cinema de Orpheu*. Central de Poesia: A Recepção de Fernando Pessoa nos Anos 40. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

Guimarães, Fernando. 1987. *Almada Negreiros, Obras Completas, vol. I — Poesia*. Colóquio/Letras, 96. Lisboa: Março.

Heath, Stephen. 1999. Cinema and psychoanalysis: parallel histories. In Bergstrom, Janet (ed.). 1999. *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis Parallel Histories*. Berkeley: University of California Press.

Krauss, Rosalind. 1994. *The Optical Unconscious*. Boston: The MIT Press.

Macpherson, Kenneth (real.). 1930. *Borderline*. Suíça.

Marcus, Laura. 1998. Introd. a “Cinema and psychonalysis”. *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*. Ed. James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus. Princeton: Princeton University Press.

Martins, Fernando Cabral. 2014. Um filme-ensaio de Almada Negreiros. *Colóquio/Letras*, 185. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian. Janeiro-Abril.

Matos-Cruz, José de. 1999. *O Cais do Olhar: O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa | Museu do Cinema.

McCabe, Susan. 2005. *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Metz, Christian. 1980. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.

Monteiro, Paulo Filipe. 1996. Fenomenologias do cinema. *Revista de Comunicação e Linguagens: O que é o Cinema?*, 23. Lisboa: Cosmos.

Negreiros, José de Almada. 1990. *Obras Completas, vol. I: Poesia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Negreiros, José de Almada. 1988a. *Obras Completas, vol. III: Artigos no Diário de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Negreiros, José de Almada. 1988b. *Obras Completas, vol. V: Ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Pabst, Georg Wilhelm (real.). 1926. *Geheimnisse einer Seele*. Alemanha.

Perret, Léonce (real.). 1912. *Le Mystère des Roches de Kador*. França.

Pontalis, Jean-Bertrand. 1984. Pref. a *Scénario Freud*. Paris: Gallimard.

Ramos, Jorge Leitão. 2011. *Dicionário do Cinema Português (1895-1961)*. Lisboa: Caminho.

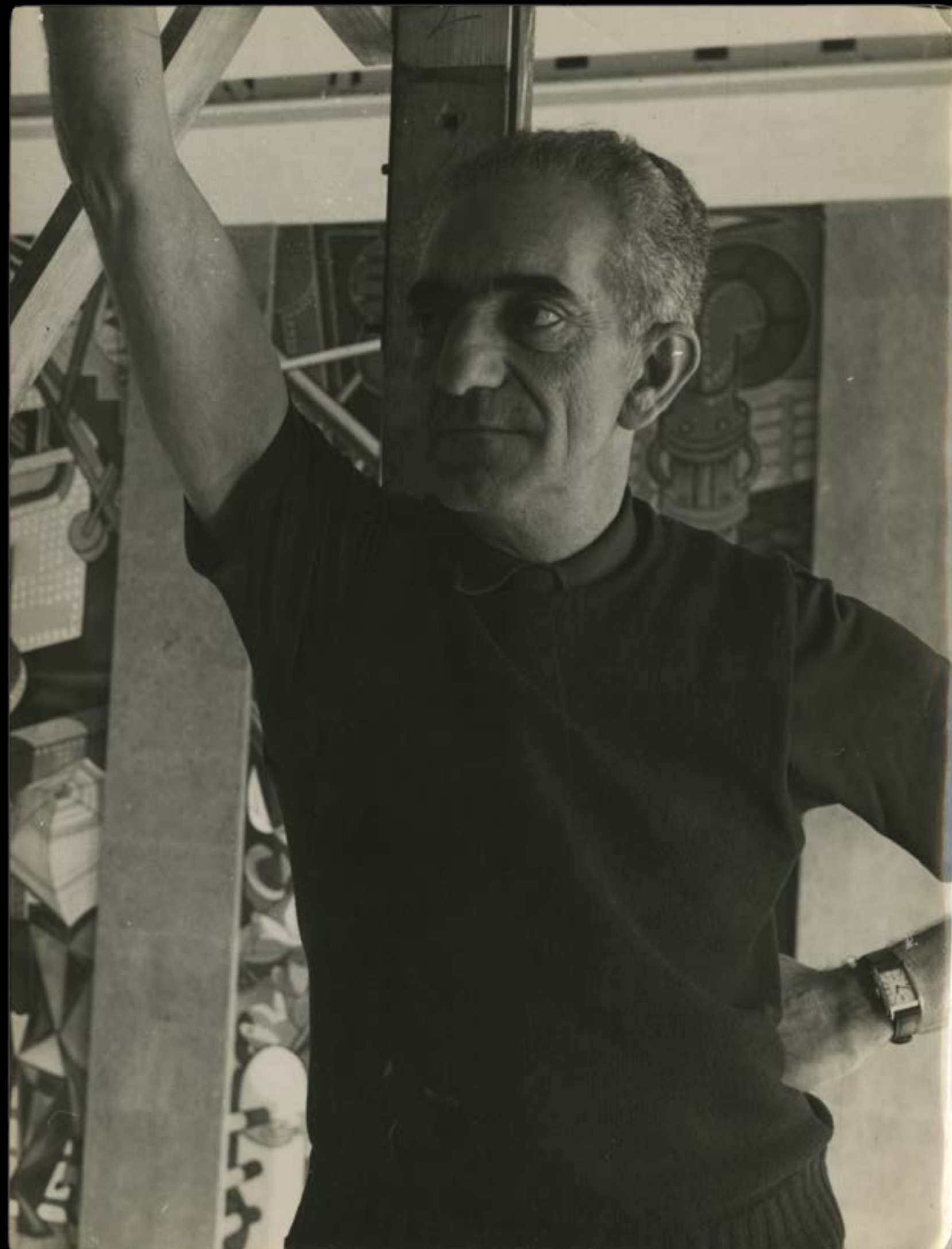
Screen, 16. 1975. Oxford: Summer.

Sena, Jorge de. 1990. Almada Negreiros poeta. In Negreiros, José de Almada. *Obras Completas, vol. I: Poesia*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Silvestre, Osvaldo Manuel. 1998. A ideologia do estético no jovem Almada (1917-1933). *Colóquio/Letras*, 149/150. Lisboa: Julho.

para interpretar sonhos ou o que pertence ao domínio dos sonhos na vida consciente, não existe”.

¹² N.B. Almada Negreiros, “Uma visão. O que se passou numa sala encarnada (8 de Novembro de 1921)” (1988a, 53-54): “O que então vi não é vulgar, e por isso mesmo terei prazer de vo-lo contar, mas previno que o quarto de hora que estive no meu esconderijo pode parecer desmentir a quantidade de séculos que os meus olhos estiveram a ver passar. Tanto se me dá que me acreditem ou não, eu também já fui daqueles que julgam que não há nada de novo neste mundo, e que tudo quanto existe é só o que se vê com os olhos da cara”. No artigo em que recentemente revelou o projecto inédito de Almada de realização de um filme-ensaio dedicado à obra de Amadeo, Fernando Cabral Martins lembra que o artista insiste justamente na importância da “visualidade interior” (Martins 2014, 78).



José de Almada Negreiros na Gare
Marítima de Alcântara [1945]